

Stratégies de l'illisible

Sous la direction de Ricard Ripoll

Groupe de Recherches sur les Ecritures Subversives
Universitat Autònoma de Barcelona

Equipe de Recherche VECT, axe Textes, Intertextes, Imaginaire méditerranéen
Université de Perpignan

 Collection Études

Presses Universitaires de Perpignan

© Presses Universitaires de Perpignan, 2005

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Chapitre III

La part illisible. L'invention de la mort chez Hubert Aquin

Le roman policier conventionnel répond invariablement à la même logique. Le mystère, une énigme à déchiffrer couve au cœur du récit que le détective arrivera infailliblement à élucider. Le schéma que prend cette élucidation peut varier — pensons, entre autres, aux différents scénarios imaginés par Agatha Christie pour éviter la structure répétitive inhérente au genre —, mais le résultat demeure le même : s'assurer que ce qui semblait de prime abord incompréhensible finira par livrer la clef de son énigme. Bref, si l'illisible s'inscrit d'emblée dans le récit policier ou d'espionnage, il ne peut conserver jusqu'à la fin son caractère hermétique. Jouant l'herméneute chevronné au regard duquel rien n'échappe, surtout pas le petit détail en apparence anodin, le fin limier qu'est le lecteur transformé en enquêteur déploiera les moindres plis obscurs de la trame policière pour que soit enfin dévoilé le mystère. Car l'agrément de l'amateur du genre en dépend : ce quidam ne saurait se contenter d'une lecture qui laisserait après-coup une part du mystère irrésolue, son plaisir en pâtirait trop. En fin de parcours, l'illisibilité du polar, condition sine qua non de son existence, doit être entièrement convertie en lisibilité, sans reste à interpréter.

Hubert Aquin s'est inspiré de ce modèle canonique pour l'écriture des quatre romans parus de son vivant — *Prochain épisode* (1965), *Trou de mémoire* (1968), *L'Antiphonaire* (1969) et *Neige noire* (1974) —, mais dans le dessein secret d'en miner les fondements. Le premier roman renferme une trame d'espionnage sciemment *malmenée* et le deuxième vise explicitement à subvertir le « code éthique » du roman policier ; quant aux deux autres, ils poussent encore plus loin la subversion, voire la perversion du genre, en masquant leur dette formelle contractée à son endroit. Dans une page révélatrice de son journal, Aquin avait signalé sa fascination pour le genre policier, qu'il acoquinait à des auteurs dont il se sentait solidaire :

L'obscurité esthétique (et le clair-obscur même) expriment une culpabilité secrète, profonde ou diffuse. Ceci est évident dans la stéréotypie du genre policier, mais non moins vérifiable dans les obscurités de

Claudiel, de Mallarmé, dans les intrigues mystifiantes de Faulkner, dans la noirceur de Rimbaud, la pénombre de Greene, les secrets de Julien Green et le style même de Joyce. On ne crée du mystère que par une pulsion profonde de coupable¹.

Ce qui frappe dans cette constellation d'auteurs et de genres disparates, c'est précisément sa qualité de nébuleuse. Le genre policier, à l'instar des écrivains élus, cultive une forme d'« obscurité esthétique », paradoxalement révélatrice — et l'oxymore est approprié chez l'auteur de *Neige noire* — d'une profonde pulsion de culpabilité. Si Aquin choisit à son tour d'exploiter cette veine, en acquiesçant par le fait même à la « fécondation d'une œuvre² » dont il avait différé l'éclosion en retardant son passage au style, c'est qu'il avait enfin trouvé en elle un terrain propice pour exprimer, hermétiquement, son rapport ontologique à la culpabilité. Relation obscure qui fait de l'auteur du pseudo-roman policier le véritable coupable à rechercher.

Dans ses romans dits de la maturité, Aquin a eu recours à quatre stratégies différentes ou plutôt à quatre tactiques ponctuelles à l'intérieur d'une même stratégie pour inscrire l'illisible au sein de chaque récit, et maintenir, par-delà la résolution de l'énigme livrée au niveau d'une lecture superficielle, son caractère irrésolu. À chaque fois, il s'agissait de ménager des plages de signification encore vierges, prévoir la retombée de « miettes » herméneutiques non interprétées afin que le mystère persiste à planer longtemps après avoir été déchiffré ; et l'illisible, à faire signe. Bref, s'assurer, après Eco, que l'œuvre demeure « ouverte³ » au-delà de sa clôture apparente. Les quatre stratagèmes mis successivement en scène par Aquin pour réaliser sa mission romanesque peuvent être désignés par des mots-clés dont la morphologie gravite autour du préfixe *ana* : il s'agit de l'anagramme (*Prochain épisode*), de l'anamorphose (*Trou de mémoire*), de l'anachronisme (*L'Antiphonaire*) et de l'anagorie (*Neige noire*).

¹ Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 200.

² *Ibid.*, p. 201.

³ Hubert Aquin avait lu l'ouvrage célèbre d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (éd. orig. 1962 ; trad. fr. 1965), qu'il avait médité en rapport avec l'œuvre de Joyce qui le fascinait.

L'anagramme

Dans *Prochain épisode*, l'anagramme prend deux formes : celle d'un « cryptogramme monophrasé », qui se donne à lire comme un code secret à déchiffrer, et une autre, en apparence informe, qui prend l'allure d'un ex-libris anonyme, « plus indéchiffrable qu'anonyme à vrai dire⁴ ». Le célèbre cryptogramme a été identifié par la critique aquinienne. Derrière les mystérieuses lettres qui composent son chiffre, se cache en effet une formule magique, un rituel d'envoûtement provenant de l'Antiquité romaine⁵. Quant à l'ex-libris, il s'agit d'un monogramme complexe qui rappelle, par sa description baroque, le sceau dont usait Johann Sebastian Bach pour parapher ses manuscrits ou, mieux encore, le chrisme attribué au Christ. Bref, dans un cas comme dans l'autre, il a été possible d'identifier des sources livresques, et même bibliques, pour rendre lisibles les signes, en apparence seulement, illisibles. Il semblerait donc que le mystère soit résolu et qu'il n'y ait plus lieu d'y revenir. Mais c'est oublier que l'identification des sources n'explique pas à elle seule la raison d'être du signe abscons. Pour hasarder une telle explication, nous devons interroger l'intention qu'il recèle.

Le mystère, dans le cas qui nous occupe, ne s'adresse pas en premier lieu au lecteur, mais bien au narrateur du roman dont l'identité, malgré le recours au « je », n'est jamais déclinée, ni même par une lettre (comme c'est le cas pour deux autres personnages du roman : K et M). Devant ces deux grimoires qui le fascinent, le narrateur, qui est à la fois l'auteur et le protagoniste du récit d'espionnage mis en abyme dans le roman, s'avoue impuissant à déchiffrer leur mystère. Or, l'énigme qu'ils proposent semble lui être singulièrement destinée, comme si elle avait été dictée par un sphinx obscur qui se serait dressé par deux reprises à la croisée de son chemin. Le lecteur sagace, féru de psychanalyse, se demande alors : quel est l'anagramme saussurien qui se cache non pas derrière, mais à l'intérieur de ces lettres⁶ ? Qui se profile ici, à même le texte qui lui sert de masque ? Il faut en fait superposer le cryptogramme et le monogramme

⁴ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 124.

⁵ Voir à ce sujet l'introduction de Jacques Allard à son édition critique de *Prochain épisode* et l'étude perspicace de Jacques Cardinal, *Le Roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993, qui attribuent à Yolande Grisé le mérite d'avoir, la première, identifié la source antique du cryptogramme.

⁶ Voir à ce sujet Jean Starobinski, *Les mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971.

pour voir apparaître le prénom de l'auteur : le H luxuriant de H. de Heutz, qui sert d'ex-libris à l'ennemi du narrateur, devient ainsi l'initiale du nom tu ; un fragment du cryptogramme, *uber*, en constitue la suite pseudo-germanique. Il ne serait pas difficile, une fois lancé sur cette piste, de trouver d'autres indices pour reconstituer le nom entier du coupable. C'est d'ailleurs ce qu'ont fait certains critiques perspicaces⁷. Mais ont-ils pour autant résolu entièrement l'énigme ?

Parvenu à ce point de notre enquête, nous devons de nouveau réintroduire la figure du lecteur, mais telle qu'elle a été inscrite dans le texte. Quand Aquin publie son roman terroriste, qui explose comme prévu dans le ciel québécois de la Révolution tranquille, il sait que son geste le plus percutant est d'avoir posé une bombe à retardement. Passé le choc initial, le lecteur critique (ce détective amateur de tout genre) ne pourra échapper à la tentation de résoudre l'énigme du cryptogramme : s'agit-il d'un faux, de la poudre aux yeux lancée par l'auteur à son endroit, ou d'un authentique document dont il lui faut trouver l'origine ? Répétons-le, ce mystère est maintenant élucidé. Mais à la parution de *Prochain épisode* — et pour un laps de temps assez long qui s'est ensuivi — la critique était tout aussi désemparée que le narrateur face au mystère engendré par le cryptogramme. Ce qu'il importe de souligner, c'est que le lecteur virtuel du roman avait été placé d'emblée, par l'auteur, dans la position de son narrateur, médusé par le caractère incompréhensible des graphèmes et tout aussi incapable que son alter ego d'en décoder, sur le champ, le secret. Au premier niveau de la lecture, le contact-choc avec l'œuvre, le cryptogramme conservait son caractère illisible. Mais il en préserve l'aura à un deuxième niveau, après la résolution apparente de l'énigme par des lecteurs plus aguerris. Il n'est pas dit, en effet, que l'explication rationnelle du *graphomène* — le fait que son illisibilité puisse être convertie en lisibilité — ait entièrement levé le voile sur cette affaire. Une part du mystère continue de planer après la solution apparente et, avouons-le, toujours décevante de l'énigme. Comment se fait-il que le cryptogramme, comme le monogramme auquel il est fortement lié par ailleurs, soient aussi énigmatiques ? Pourquoi, alors qu'il n'a pas réussi à en déchiffrer le code, fascinent-ils à ce point le narrateur qu'il n'arrive plus à

⁷ C'est le cas, notamment, de Jacques Allard dans son étude « Chez Hubert Aquin : une poétique généticienne et cinématographique », reprise dans *Le Roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures*, Montréal, Québec Amérique, 2000, p. 334-357. Dans une perspective plus lacanienne, Anne Éline Cliche s'est penchée sur la question du nom chez Aquin : *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1992.

accomplir sa mission, à savoir tuer H. de Heutz ? Quelle est la nature de l'obstacle qui s'est dressé entre lui et son double à abattre ? La réponse à ces questions réside paradoxalement dans leur résolution même. Le cryptogramme comme le monogramme ne sont rien d'autre, au fond, que des miroirs tendus à l'espion amateur pour qu'il se fasse prendre à son propre jeu. Tel Œdipe devant le Sphinx, le narrateur a bien répondu à la question qui lui était posée, mais sa réponse judicieuse a raté son objet. L'homme dont il s'agit n'est pas comme il appert le sujet avec la majuscule — le Héros de l'Humanité, ce révolutionnaire qui libérera son peuple des griffes inhumaines de l'Histoire —, mais bien cet homoncule dérisoire qui ne se reconnaît pas quand on lui tend un simple miroir... C'est d'ailleurs pourquoi, après avoir résolu en apparence l'énigme du Sphinx, la malédiction sur Thèbes s'était prolongée, entraînant dans sa chute le roi. Malgré l'immolation du monstre, le Sphinx (ou plutôt la Sphinge) s'était réservé le dernier mot de l'énigme qui n'avait été que partiellement solutionnée par Œdipe, victime de son aveuglement. En réalité, l'aveuglement du futur roi ne résidait pas tant dans l'inconscience du geste — avoir tué son père et couché avec sa mère sans le savoir — que dans l'ignorance du *mot muet*⁸ qu'il recelait : sa présomption à croire qu'il avait effectivement résolu l'énigme originelle.

C'est ce dilemme profondément oedipien qu'Hubert Aquin, auteur par ailleurs d'un drame inédit précisément intitulé *Œdipe*, a mis en scène dans *Prochain épisode*. Par le truchement de son narrateur aveuglé à sa propre cause, il a tendu un piège digne d'un Joyce ou d'un Nabokov à ses futurs lecteurs critiques obsédés par le dévoilement du mystère. Or le cryptogramme et le monogramme constituent de fausses pistes. Se lancer sur leurs traces avec la sagacité d'Œdipe, c'est perpétuer la cécité du « devin » à leur endroit. Même après leur conversion en lisibilité, quelque chose d'illisible ou mieux d'indicible persiste à faire signe sur la voie *triviale* vers la vérité. Ce roman inaugurerait une stratégie qu'Aquin n'aura de cesse de peaufiner par la suite : prendre le lecteur au « trébuchet des mots ».

⁸ Ce « mot muet » est à mettre en rapport avec ce que Lacan désigne comme la Chose freudienne (*Das Ding*) à travers une glose de La Fontaine : « *Mot*, dit quelque part la Fontaine, c'est ce qui se tait, c'est justement ce à quoi aucun mot n'est prononcé. » Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII : L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986, p. 68.

⁹ J'emprunte la formule à Martin Rueff, qui l'avait frappée, avec un bonheur d'expression dont il possède le secret, pour servir de titre à un numéro thématique de la revue *Francofonie* (no. 39, automne 2000).

L'anamorphose

L'anamorphose se situe au centre du roman suivant, *Trou de mémoire*. Comme métaphore de l'illisible, elle est étroitement liée à l'impossible anamnèse que le roman met en scène à travers les trois (ou quatre) narrateurs qui se relaient au fil fragmenté de son déroulement. Rappelons que l'anamorphose est figurée dans le roman par le célèbre tableau d'Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, qui représente deux hommes politiques d'envergure entourés des symboles de la vanité flanquant de part et d'autre un crâne anamorphotique. Ce tableau, qui fait figure de mise en abyme, est censé renfermer la clef du mystère qui couve au cœur des récits partiels et partiels qui se chevauchent et se contredisent à tour de rôle. Il est d'abord évoqué par RR, alias Rachel Ruskin, qui est la sœur de Joan, l'amante anglophone du narrateur principal, Pierre X. Magnant, soi-disant violée (mais très certainement tuée) par son amant francophone. Or, le récit « apocryphe » de RR se présente d'emblée comme suspect. Elle se prétend l'amante (et non la sœur) de Joan qui serait, dans sa version des faits, une spécialiste de l'illusion théâtrale. C'est cette dernière qui l'aurait initiée aux secrets de l'anamorphose. Devant le tableau d'Holbein le Jeune, elle se convainc que la tête de mort, rendue méconnaissable par l'élongation qu'elle subit, représente le cadavre de Joan. Cette explication du signe énigmatique est confirmée par l'éditeur du manuscrit de Pierre X. Magnant, Charles Édouard Mullahy, qui n'est nul autre que le spectre ressuscité de l'auteur qui avait entre temps orchestré un faux suicide. Bien que Mullahy, alias Magnant, répugne à admettre la version délirante des faits présentée par RR (que cette dernière prendra d'ailleurs la peine de renier par la suite), il ne peut se soustraire à la fascination qu'elle exerce sur lui, semblable en cela au narrateur de *Prochain épisode* médusé devant l'énigme de cryptogramme et du monogramme anagrammatiques.

La clef du mystère réside bel et bien dans le tableau du peintre allemand, mais encore une fois elle n'est pas là où on s'attendait à la retrouver. Aussi faut-il modifier notre angle de lecture si nous voulons voir apparaître le référent invisible, voire *inouï*, qui se cache derrière la résolution apparente de l'énigme. Inouï et non inavoué, car s'il a été effectivement proféré ce référent n'est pas parvenu aux oreilles de celui à qui il était destiné, c'est-à-dire qu'il n'a pas été entendu par le lecteur virtuel du roman. En effet, tout a été mis en place pour que ce lecteur, avec lequel est amené malgré lui à se confondre le lecteur réel de *Trou de mémoire*, concentre sa lecture herméneutique sur le crâne déformé par l'anamorphose. Ce faisant, il perd de vue (littéralement) la figure des deux ambassadeurs qui encadrent la tête de mort, sans se rendre compte que la résolution de l'énigme repose autant, sinon plus, sur les deux piliers vivants du tableau

que dans le chiffre de la mort inscrit en son cœur. Pour que le crâne soit rendu visible dans le tableau d'Holbein, il faut se déplacer vers la gauche puis regarder la toile de biais. En oblique, l'anamorphose se redresse et les lois normales de la perspective s'appliquent de nouveau. Mais alors, c'est tout le tableau qui s'estompe, pris dans une ligne de fuite où se renversent les perspectives. L'anamorphose pèse maintenant sur les autres figures qui perdent en visibilité. Bref, il est impossible de voir simultanément l'image frontale — les ambassadeurs, justement, entourés des objets de la vanité — et l'élément diagonal qui la déforme.

Dans le roman d'Aquin, les « Ambassadeurs » subissent une déformation ultérieure. Pour visionner leur véritable nature, il faut cesser de se laisser hypnotiser (à l'instar de l'auteur inavouable du manuscrit) par la vision morbide du crâne, objet de l'anamorphose, déplacer notre regard analytique puis repérer ce qui se rapporte spécifiquement aux deux sujets figés dans leur pose hiératique. C'est dans le récit faussement apocryphe de RR que se trouve la clef de l'énigme. À un moment donné, elle évoque ces deux ambassadeurs « d'un pays qui n'existe pas¹⁰ », sans s'attarder sur ce détail incongru. L'éditeur, c'est-à-dire l'auteur au second degré du manuscrit de Pierre X. Magnant, ne relève pas le lapsus de Rachel Ruskin quand il glose à son tour l'explication qu'elle propose de l'anamorphose. Or, nous savons que les figures représentées sont deux ambassadeurs français auprès de la cour du roi d'Angleterre. Tout se passe comme si RR jouait, à son insu, le rôle du Sphinx que nous avons déjà invoqué au sujet de *Prochain épisode*. La devinette qu'elle soumet à son lecteur œdipien peut se formuler ainsi : quel pays d'origine française n'existait pas encore en 1533, date d'exécution du tableau d'Holbein, et qui n'existe toujours pas en 1968, date de publication du roman d'Aquin ? La réponse à cette question est, bien sûr, le Québec, « découvert » faussement sous le nom de Canada en 1534 par Jacques Cartier, mais encore recouvert d'un voile mortifère à l'époque du nationalisme québécois. Le caractère indéchiffrable de l'énigme dépend ici d'une erreur de lecture, d'un *lapsus calami* commis aussi bien par la narratrice, scribe de l'inconscient d'un peuple aux prises avec une mémoire collective défaillante, que par son lecteur au

¹⁰ Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 150. La critique aquinienne a maintes fois souligné que le « q » qui fait défaut sur la machine à écrire d'Olympe Ghezso-Quénun rappelle le K qui sert à désigner la femme aimée dans *Prochain épisode* : ces lettres seraient le chiffre du Québec (Kébec). On oublie trop souvent que derrière le « k » se cache aussi la graphie de l'autre pays, le Canada (Kanada), qui représente à la fois l'ennemi et l'origine perdue (amérindienne). Au sujet du pays innommable, voir l'analyse historiciste du roman proposée par Jacques Cardinal, *Op. cit.*

deuxième degré qui perpétue le malentendu dans sa propre interprétation du signe anamorphotique. Derrière toute énigme sur l'origine se cache une origine encore plus énigmatique. À travers l'anamorphose, l'auteur extra-lucide signifie à son lecteur amnésique que l'élucidation du mystère des origines sert en fait à oblitérer l'énigme originelle.

L'anachronisme

L'illisibilité de *l'Antiphonaire* se situe sur l'axe temporel des deux récits qui le composent, deux récits qui se déroulent en parallèle tout en tissant entre eux de curieux liens anachroniques : le récit contemporain qui relate les aventures ou plutôt les mésaventures de Christine Forestier, narratrice d'un manuscrit possiblement frelaté, avec un récit qui se déroule en grande partie dans l'Italie du XVI^e siècle, sur les pistes d'un auteur présumé réel, Jules-César Beausang, raconté (en principe) par la même narratrice.

À un premier niveau, le récit qui se déroule dans l'Italie et la Suisse du XVI^e siècle est anachronique par rapport au récit contemporain qui se déplace de San Diego à Montréal. L'antiphonaire étant un mode liturgique de composition musicale où alternent l'antiphone, proprement dit, et les versets d'un psaume, il est clair que l'*anachronicité* du roman d'Aquin entend en épouser la forme. Au fur et à mesure que Christine progresse dans la narration du récit renaissant, qui se situe vers 1536-1537¹¹, elle s'immisce de plus en plus dans l'histoire qu'elle (se) raconte par identification : d'abord avec Renata Belmissieri, son double italien, puis avec Jules-César Beausang, son autre *doppelgänger* qu'elle a sans doute inventé. Inversement, le récit contemporain, qui se déroule de mars à août 1969, est en étroite relation avec l'autre récit qui lui offre son miroir déformant. Les deux récits sont truffés d'anachronismes discrets dont l'unique fonction serait de renforcer les rapports qu'ils entretiennent dans l'imagination fabulatrice de la narratrice. Il est plus difficile d'expliquer, voire d'excuser, deux anachronismes particulièrement maladroits et insistants qui ont été insérés au cœur du récit renaissant, dans la scène de l'arrestation de Renata à laquelle, n'oublions pas, s'identifie Christine. Toute la scène mime le

¹¹ Il est à noter que la date choisie par Aquin pour le récit renaissant suit de près la Découverte du Canada par Jacques Cartier, alors que le tableau d'Holbein précédait de peu ce même événement historique. Ce qui est mis en abyme ici, au sens profond de ce qui s'abîme dans les limbes de l'histoire, c'est précisément le caractère événementiel de cette « découverte » : son impossible commémoration.

mauvais polar, jusque dans les dialogues stéréotypés qui ne peuvent avoir été prononcés par des personnages historiques, fussent-ils être inventés. Les agents de l'ordre sont des « gendarmes turinois » qui font résonner dans l'église San Tomaso (qui deviendra San Tomasso dans le récit contemporain) leurs pas « à souliers cloutés ». Puis, comble de l'in vraisemblance, le « sergent du groupe » sort « un calepin de sa poche de pantalon » pour noter la fausse déposition de l'abbé qui témoigne contre Renata. L'effet est évidemment grotesque. Même l'amateur le plus maladroit de « la stéréotypie du genre policier » n'aurait pas commis de telles bévues, et l'on ne peut attribuer à Christine seule, malgré la confusion qui règne dans son esprit, l'entière responsabilité de ces improbables lapsus. Bref, pour des raisons qui nous paraissent encore obscures, Aquin tenait à ce que cette scène exagérément anachronique détonne dans l'ensemble du récit « historique ». Par cette rencontre impossible de deux temporalités parallèles, on assiste à un retour spectaculaire de l'Histoire qui façonne la réalité à l'image de sa fiction, tout en forgeant la fiction comme on imite faussement une signature.

À l'instar du récit renaissant, le récit contemporain est miné par une confusion temporelle qui finit par nous faire douter non seulement de la lucidité de la narratrice, mais surtout de l'authenticité du manuscrit dont la *paternité*, en dernière analyse, demeure nébuleuse. En effet, un doute subsiste quant à l'identité de l'auteur du premier fragment du roman, rédigé au « il », par rapport au manuscrit à proprement parler de Christine, écrit au « je ». Aux deux textes s'ajoutent la « *Postface* » de Suzanne B-Franconi, signée et datée du 18 août 1969, après avoir pris connaissance du manuscrit en une seule nuit de lecture, et la lettre d'adieu de son mari datée du lendemain. Si l'ordre de rédaction de ces appendices n'est pas à la lettre impossible, il est pour le moins fort improbable. Le dispositif narratif vise à rendre invraisemblable une fiction qui se donne, sous le masque de la confession autobiographique, comme véridique, tout en maintenant jusqu'au bout son caractère plausible, bien qu'extraordinaire. Il est très possible, comme le soulève la critique, que le récit de Christine ait été trafiqué, à l'image du manuscrit de Jules-César Beausang manipulé par l'abbé Chigi. Mais alors, qui est le ou la coupable ? La flegmatique Suzanne (comme le suggère trop rapidement l'auteur de l'édition critique¹²), le docteur Franconi (qui aurait alors, comme Pierre X. Magnant, orchestré un suicide postiche), Christine elle-même (par un dédoublement retors de personnalité digne de *Trou de mémoire*) ou tout simple-

¹² Hubert Aquin, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. LVII.

ment l'Auteur, préfiguration du narrateur omniscient et anonyme du premier fragment apocryphe ? Toutes ces hypothèses sont valables, dans la mesure où aucune d'elles, en particulier, ne convainc tout à fait.

Avec *L'Antiphonaire*, Aquin a inventé un nouveau type de roman policier où, après avoir été résolue à un premier niveau, l'énigme révèle après-coup qu'elle n'a pas du tout été élucidée ; pire, pour tout amateur du genre, qu'elle ne pourra jamais l'être à la satisfaction générale. L'identité du coupable demeure incertaine parce que ce dernier ne peut tout simplement pas être désigné. Quand bien même « l'auteur » du fragment anonyme s'était identifié en déclinant son identité, son nom n'aurait été sur papier qu'une fiction supplémentaire, un signe suspect tout aussi *illisible* qu'un quelconque nom d'auteur dans une autofiction postmoderne. Mais Aquin n'a pas usé de ce stratagème qu'il avait d'abord envisagé dans un plan préliminaire du roman¹³. En l'éliminant in extremis, il avait compris que la meilleure façon de ne pas nommer l'auteur de la culpabilité, tout en le désignant nommément, était de transférer l'autorité dont il est investi sur la figure de son double : le lecteur averti.

L'anagogie

L'herméneutique classique, issue de l'exégèse biblique, prévoyait quatre niveaux d'interprétation des Écritures : un premier niveau, littéral, qui s'attachait à la lettre du texte ; un deuxième niveau, dit métaphorique ou allégorique, qui s'employait à dégager l'esprit de la lettre ou son sens figuré ; un troisième niveau, appelé tropologique ou moral, où il s'agissait d'en extraire le sens éthique ; et le quatrième niveau, réputé anagogique, qui constituait le degré le plus élevé de l'interprétation : la révélation du sens spirituel et caché du texte sacré. Si tous les bons exégètes étaient en mesure de gravir les trois premiers échelons de la glose (le vulgaire étant confiné au premier niveau), seuls les plus grands glossateurs pouvaient espérer atteindre les cimes herméneutiques de la gnose. Dans *Neige noire*, quatrième et dernier roman d'Aquin que d'aucuns ont comparé à son quatrième évangile¹⁴, l'auteur semble avoir voulu transposer dans la conclu-

¹³ Hubert Aquin, *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 99.

¹⁴ C'est le cas, entre autres, de Robert Richard qui, en insistant sur la logique catholique et psychanalytique qui est au cœur des romans d'Aquin, avait amorcé au seuil des années 90 la « révolution » de la critique aquinienne avec son étude : *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990.

sion prématurée du grand œuvre ce plafond illimité d'interprétation.

Le roman prend la forme d'un scénario de film, partant d'un pseudo-scénario, mais rien ne nous interdit de le lire à rebours en le considérant d'abord comme un véritable script : la projection sur papier d'un film demeuré au stade de projet, comme il arrive pour tant d'autres scénarios. Un scénariste (précisons qu'Hubert Aquin était l'auteur de télé-théâtres et de documentaires cinématographiques) s'emploie à rédiger le texte pour un film, mais, chemin faisant, il se comporte de plus en plus comme un romancier, qui plus est, comme un romancier balzacien. Tout au long de la rédaction du scénario, le narrateur accomplit le travail d'un « vrai » scénariste : il découpe en les résumant les séquences du film, spécifie les conditions techniques du tournage, fournit des indications nécessaires sur les personnages et transcrit fidèlement les répliques des acteurs. Mais il y a quelque chose qui cloche dans ce dispositif. Les épisodes du film sont excessivement narrés. Les lieux du tournage sont décrits dans un style étrangement poétique tandis que la caractérisation des personnages s'accompagne d'une analyse très poussée de leurs états d'âme. Les précisions techniques sont agrémentées de digressions philosophiques, parfois très longues, qui seraient inévitablement perdues advenant un tournage, et les dialogues affichent de plus en plus leur artifice. Non seulement le scénariste se comporte-t-il comme un narrateur omniscient, il se fait aussi le glossateur informé du film qui n'existe encore qu'à l'état de projet. Nul doute, le script est crypté.

L'énigme concerne une fois de plus l'identité de l'auteur, mais elle se complique par le recours à la fiction cinématographique. Qui est l'auteur d'un film ? La tradition du cinéma d'auteur veut que ce soit le réalisateur. Mais la pratique plus commerciale du cinéma hollywoodien attribue au directeur de production ce rôle auctorial, quand il ne le cède pas tout simplement à l'acteur. Parfois, une même personne cumule ces trois fonctions, bien que l'hypostase producteur-réalisateur-acteur soit de plus en plus rare. De toutes ces figures d'autorité, celle du scénariste est sans doute la moins apparente. Son nom apparaît discrètement au générique, au même titre que tous les autres actants du film (preneur de son, caméraman, scripte, éclairagiste, compositeur de la bande sonore, etc.). Et pourtant, avant même que le film ne soit tourné, davantage si le film n'est jamais destiné au tournage, il en est de prime abord l'unique auteur, dans la mesure où il est le premier à donner forme à ce qui n'est à l'origine qu'un projet informe. Or, derrière lui, se profile parfois une figure encore plus évanescence : celle de l'auteur du texte dont le film pourrait constituer l'adaptation cinématographique. Il arrive même — c'était une pratique courante par le passé dans les films à visée commerciale — que le nom de cet auteur soit totalement absent du générique. On ne peut mieux réa-

liser « la disparition élocutoire du poète » dont rêvait Mallarmé...

Dans *Neige noire*, Aquin reprend à son compte ce fantasme mallarméen qui lui avait inspiré un essai sur les rapports problématiques qu'entretiennent auteur et lecteur¹⁵. Le vrai scénario a été rédigé par Nicolas, le futur réalisateur du film, à la troisième personne. Mais dans les parenthèses que constituent les gloses du commentateur se profile une autre voix narrative, à peine distincte de celle du scénariste, et que l'on pourrait comparer à la voix-off au cinéma. C'est la voix d'un narrateur non identifié et suspect, vaguement omniscient, dans le sens où il s'agit d'un narrateur *qui en sait trop*. Bref, d'un narrateur qu'il faudrait sérieusement songer à éliminer... À l'inverse de *l'Antiphonaire*, ce narrateur finira in extremis par utiliser le « je », après avoir feint tout au long du livre d'écrire ses digressions au « il ». Ce narrateur était en fait un manipulateur homodiégétique qui s'est comporté tout au long de la rédaction comme un faux narrateur hétérodiégétique, de la même façon que le roman se faisait passer pour un scénario de film. Dans un autre passage troublant du roman, Nicolas, l'acteur-scénariste-réalisateur qui joue le rôle de Fortinbras dans une adaptation d'*Hamlet* avant d'écrire son propre film, a recours à la première personne du singulier dans une longue répartie douteuse dont le style imite la voix du commentateur anonyme. Pourrait-il s'agir de la même personne ? Ou n'est-ce pas plutôt le spectre de l'Auteur, le père assassiné d'*Hamlet* (alias Michel Lewandowski), qui fait retour dans l'histoire pour en perturber la fin ? René au « je » de l'union gnostique de deux femmes, Éva et Linda, cet auteur mystérieux semble réaliser la quadrature du cercle annoncée dans l'exergue emprunté à un axiome de Marie la Copte qu'Aquin avait placé en tête de *L'Antiphonaire* — « L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre » —, auquel répond l'exergue de Kierkegaard dans *Neige noire*, qui renverse la célèbre formule d'*Hamlet* : « Je dois maintenant à la fois être et ne pas être ». Le signe qui dit l'être est oblitéré.

L'illisibilité de *Neige noire* concerne l'impossibilité de trancher entre mensonge et révélation. Elle désigne notre impuissance à lire à la fois le masque de la vérité et la vérité de sa fiction. Et pourtant, c'est à une telle gymnastique que nous oblige la lecture de ce roman herméneutique qui fait de la forme suspecte qu'il revête le sens ultime à interpréter.

¹⁵ « La disparition élocutoire du poète (Mallarmé) », dans *Mélanges littéraires I*, édition critique établie par Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 243-249.

La part de l'illisible chez Aquin persiste et signe. La clef de son secret réside dans la prévoyance de l'écrivain de s'être inventé mort de son vivant. L'auteur de *L'Invention de la mort*, roman posthume (rédigé en 1959 mais paru seulement en 1991), ou mieux « pré-posthume¹⁶ », avait effectivement trouvé dans l'illisibilité un stratagème ingénieux pour réaliser le grand œuvre. Deux notes retrouvées dans des dossiers de travail sont révélatrices à ce sujet : « « Écriture » : mot magique trop souvent substitué à l'*invention* !!!¹⁷ ». Empruntée à la rhétorique classique, l'invention a aussi un sens liturgique précis : « L'Invention de la Sainte Croix », c'est-à-dire la découverte de la Croix du Calvaire par sainte Hélène. Or cette croix, qui symbolise la Passion et la Résurrection de Jésus-Christ, fait signe à cette autre qu'avait érigée Jacques Cartier (mêmes initiales) lors de son premier voyage au Canada qu'il réclama au nom du Roi de France. Cette autre trouvaille — L'Invention du Canada : Mort et Résurrection d'un Québec posthume — est sans conteste le référent le plus elliptique de toute l'œuvre d'Hubert Aquin, depuis la parution cruciale en 1963 de son « Essai crucimorphe », où s'était accompli son passage au style, jusqu'aux pages ultimes d'*Obombre*, roman inachevé et inachevable, qui mit fin abruptement à toute velléité de l'auteur de livrer à son public un improbable testament. Pourtant l'autre note prévoyait sa résurrection : « Inventer une rumeur au sujet de ma mort = mêler les cartes !!! (Au fond, d'auteur je suis devenu personnage !)¹⁸ ». Le spectre d'Aquin, cette ombre qui « encre chaque caractère¹⁹ » de son écriture, aura été la dernière invention d'un auteur frauduleux pour signer définitivement sa mort, scellant par le fait même le sort d'un écrivain pressé de prendre congé de son pays... et du lecteur qui le hantait.

Gilles DUPUIS

¹⁶ Sans la connotation ironique que prêtait Musil à cette expression pour désigner ses écrits « posthumes », car il s'agissait pour Aquin d'écrire sans relâche son suicide, et par là même d'en différer, jusqu'au moment propice, l'accomplissement tragique survenu en 1977.

¹⁷ Hubert Aquin, *Journal*, *Op. cit.*, p. 343.

¹⁸ *Ibid.*, p. 344.

¹⁹ Hubert Aquin, *Mélanges littéraires I*, *Op. cit.*, p. 340.

- Gallimard, 1999.
- Proust, Marcel. *A La Recherche Du Temps Perdu*. 3 vols. Vol. III. Paris: Gallimard, 1954.
- Richter, Hans. *Dada : Art and Anti-Art, World of Art Library*. London: Thames and Hudson, 1965.
- Riffaterre, Michael. "Syllepsis." *Critical Inquiry* 6, no. 4 (1980): 625-37.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Farrar Straus & Giroux, 1966.
- Steiner, George. "On Difficulty and Other Essays." 19-47. New York and Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Thomas, Jean-Jacques. « Dada ne signifie rien, Fermez la parenthèse. » *L'Esprit Créateur* XX, no. 2 (1980): 5-11.
- Tzara, Tristan, and Francis Picabia. *Sept Manifestes Dada, Libertés Nouvelles ; 1*. [Paris]: Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- Ulmer, Gregory. *Applied Grammatology: Post(E)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore: Johns Hopkins University Press., 1985.
- Valéry, Paul. *Oeuvres*. Vol. II, *La Pléiade*. Paris: Gallimard, 1960.

Chapitre II : « L'illisible à grands pas : Faire son chemin dans le texte de Claude Simon »

Quelques œuvres de Claude Simon

- Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, éditions de Minuit, 1957.
- La Route des Flandres*, éditions de Minuit, 1960.
- Histoire*, éditions de Minuit, 1967.
- Triptyque*, éditions de Minuit, 1973.
- Les Géorgiques*, éditions de Minuit, 1981.
- L'Acacia*, éditions de Minuit, 1989.
- Le Jardin des Plantes*, éditions de Minuit, 1997.
- Le Tramway*, éditions de Minuit, 2001.

Quelques ouvrages critiques sur Claude Simon

- Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988.
- Genin, Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Champion, 1997.
- Longuet, Patrick, *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*, éd. de Minuit, 1995.
- Mougin, Pascal, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, 1997.
- Ricardou, Jean (dir.), *Claude Simon : colloque de Cerisy*, UGE, coll. 10/18, 1975.

- Sarkonak, Ralph (dir.), série Claude Simon de *La Revue des Lettres Modernes*, Minard (quatre numéros parus).
- Starobinski, Jean et al., *Sur Claude Simon*, éd. de Minuit, 1987.
- Viart, Dominique, *Une mémoire inquiète. « La Route des Flandres » de Claude Simon*, PUF, 1997.

Chapitre III : « La part illisible. L'invention de la mort chez Hubert Aquin ».

Œuvres principales d'Hubert Aquin

- L'Antiphonaire*, Édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 (Édition originale : Montréal, Cercle du livre de France, 1969).
- Neige noire*, Édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 (Édition originale : Montréal, La Presse, 1974).
- Point de fuite*, Édition critique établie par Guylaine Massoutre, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 (Édition originale : Montréal, Cercle du livre de France, 1971).
- Prochain épisode*, Édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 (Édition originale : Paris, Cercle du livre de France, 1965).
- Trou de mémoire*, Édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 (Édition originale : Montréal, Cercle du livre de France, 1968).

Études sur l'œuvre d'Hubert Aquin

- Cardinal, Jacques, *Le Roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993.
- Cliche, Anne Elaine Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1992.
- Lapierre, René, *L'imaginaire captif. Hubert Aquin*, Montréal, Quinze, coll. « Prose exacte », 1981.
- Mocquais, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1985.
- Richard, Robert, *Le corps logique de la fiction. Le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990.
- Wall, Anthony, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Montréal, les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1991.